

La alternancia de imagen y texto en la obra de Copi

por Ignacio Lucia
(Universidad Nacional de La Plata)

RESUMEN

En las ficciones de Copi se produce una intersección constante de sus actividades de dibujante humorístico, dramaturgo y narrador, entre las que pareciera haber intercambios e influencias, en un diálogo mantenido entre la imagen, el texto y lo performático. En su humor gráfico es donde puede observarse esto más claramente. Aprovechando la hibridez constitutiva de este medio, Copi elabora un tipo de historieta que introduce en su composición aspectos vinculados a la actividad teatral. A su vez, tanto en sus obras dramáticas como en su narrativa se puede encontrar la influencia de experimentaciones ya llevadas a cabo en su humor gráfico.

COPI — IMAGEN — HISTORIETA — HUMOR — TEATRALIDAD

Prácticamente ninguna lectura crítica de la obra de Copi puede evitar tener en cuenta la participación de este autor en tres medios artísticos diferentes, en los que se destacó con maestría: la historieta, el teatro y la narrativa. Aunque antes de instalarse definitivamente en París (en 1962, a los veintidós años), Copi ya había incursionado tanto en el teatro, así como también en el mundo de la historieta humorística, es sin embargo a partir de su llegada a la “ciudad-luz”, y al encontrarse con el mundo de la vanguardia artística, cuando su obra múltiple comienza a tomar la forma revolucionaria por la que conocemos a este creador. Poco tiempo después de llegar a París, empieza a trabajar como dibujante humorístico en *Le Nouvel Observateur*. Así nace *La femme assise* (*La mujer sentada*), que se publica entre 1964 y 1974, a razón de una tira semanal. Al mismo tiempo que se va formando su fama como historietista, Copi traba relación con un conjunto de actores y directores teatrales como Fernando Arrabal, Alejandro Jodorowsky y Roland Topor, entre otros. En esa época actúa algunos papeles pequeños en obras escritas por otros autores, y también escribe él mismo algunas pequeñas piezas. La primera gran obra teatral enteramente salida de su pluma fue *La journée d'une rêveuse* (*El día de una soñadora*, 1969). Luego vendrán sus obras mayores: *Eva Perón* (1970), *La pyramide* (*La pirámide*, 1975), *L'homosexuel ou la difficulté de s'exprimer* (*El homosexual o la dificultad de expresarse*, 1971); en varias de esas obras él mismo participa como actor. En esta nueva década de 1970, Copi emprende su actividad en otro género: la narrativa. Desde la publicación de *L'uruguayen* (*El uruguayo*, 1972) hasta *L'Internationale Argentine* (*La internacional argentina*, 1988), Copi entrega a la imprenta una serie de novelas y libros de cuentos en los que su imaginación desbordante se expresa en una variedad de tramas donde priman la velocidad, las transformaciones y las catástrofes. En esos años setenta, además de esa importante incursión en el medio literario de la mano de la narrativa, comienza a la vez su colaboración con otras revistas de historietas en las que encuentra más libertad para la expresión de sus temas; revistas como *Hara-Kiri* o *Charlie Mensuel*, orientadas al público adulto, lo cuentan en esos años como colaborador asiduo; allí, en esas publicaciones, y sin abandonar el tipo de dibujo y concepción de la acción sostenidos en la década de 1960, aborda temas más “procaces” (Plante 2013: 334) que en *Le Nouvel Observateur* no podían tener lugar debido al público que consumía la publicación. Durante la década de 1980, continúa dibujando, escribiendo y actuando, hasta su muerte en 1987.

Parece inevitable realizar un recuento de esta abigarrada evolución artística porque todas esas artes en las que participó no se mantuvieron separadas como compartimientos estancos, sino que Copi trabajó con ellos como si de unidades de experimentación artística se tratase, cada una de las cuales enriqueció a las demás. La importancia que se acuerda al polifacetismo de Copi descansa menos en un reconocimiento del talento que pone en juego para llevarlo a cabo que en el papel efectivo que cada una de las artes practicadas en él ejerce sobre el sistema total de su obra. El tránsito de Copi entre la historieta, el teatro y la narrativa da como

resultado una presencia de rasgos de cada una de esas actividades dentro de las otras. No se trata de una obra que haya que leer como una manifestación triple y diferenciada, sino como un proyecto estético llevado a cabo en la intersección constante de esos tres medios, como si se tratase de una discusión continua en torno a las posibilidades de cada uno de ellos y de su relación con los demás; por eso César Aira dice, en su libro sobre Copi (1991), que la evolución artística de Copi desde la historieta al teatro y de éste a la narrativa debe pensarse como un conjunto de “precedencias flotantes” (14), es decir, que no hay un orden dictado por una cronología evolutiva de encajonamientos de elementos de un medio hacia otro, sino por un cambio constante que puede leerse de adelante hacia atrás y viceversa.

La historieta y el teatro quizás sean, dentro de su producción, los dos medios entre los cuales hubo más relaciones, siendo la primera aquella donde mejor puede observarse esa recirculación de rasgos de uno a otro. Esta recirculación acarrea consigo misma, además, una conciencia constante del proceso creativo, muchas veces tematizando al mismo en la historia contada. Esto aparece posibilitado por las características intrínsecas del humor gráfico. Como dice Federico Reggiani (2009), la historieta es un medio híbrido, que resulta de la combinación entre texto e imagen (410), quienes interactúan de una manera especial, sin que uno de los dos se imponga sobre el otro, sino complementándose; esto lleva, según Reggiani, a que en la historieta se necesite una multiplicidad de elementos para constituir el mensaje, lo cual genera, por un lado, la imposibilidad de la unificación en una voz narrativa y, por otro lado, la “inevitable exhibición de esa construcción” (412). Esa exhibición constante de su procedimiento híbrido constitutivo se produce por partida doble cuando Copi transforma algunos de los recursos típicos del medio; así puede verse, por ejemplo, la eliminación de los cuadros de separación entre las viñetas; éstas aparecen en sucesión, pero no hay una separación tajante, es el lector quien con su conocimiento del lenguaje específico del medio (y su manera de leerlo), debe reponer esa separación. Luego, nos encontramos con un personaje que es estable a lo largo de toda la historia de la tira, ella es la Mujer Sentada, una mujer sentada en una silla dibujada con trazos infantiles, y cuya silla es apenas un trazo que se desprende de su cuerpo, como si ambos, la mujer y el mueble, fuesen uno solo. El dibujo permanece idéntico de viñeta a viñeta, casi no hay variaciones gestuales, solo vemos cambiar el texto de lo que dice, que en general se compone de réplicas absurdas a personajes que vienen a visitar a la Mujer. Antes de cada réplica, hay silencios reflexivos. Sus visitas son muchas veces animales como patos, ratas y pollos.

En un análisis de la “teatralidad” en las historietas de Copi, el crítico Stefano Casi (2012) sugiere que la primera evidencia que ante sus lecturas nos lleva a pensar en el teatro es precisamente la disposición de los personajes, que nos recuerda a un proscenio, en el medio del cual vemos a la Mujer Sentada y a sus acompañantes, que siempre llegan desde un costado, remedando, de algún modo, la entrada de los personajes en las escenas teatrales (120). El resultado es un “punto de vista fijo” (Aira 1991: 14), mediante el cual, con la mirada, como si fuésemos espectadores teatrales, captamos la interacción de dos personajes ubicados en una oposición simétrica, uno a la izquierda y otro a la derecha (el de la derecha suele ser la Mujer Sentada) en una suerte de muy clásica y convencional escena de diálogo teatral (Casi 2012: 120).

Pero la teatralidad, o más bien la “dramaturgia”, según Casi puede verse, especialmente, en dos elementos que resultan fundamentales en la coordinación del acontecer teatral: el espacio y el tiempo. Con respecto al primero, el espacio, Casi comenta que en Copi corresponde al vacío más absoluto, ya que en la viñeta no hay nada, ninguna decoración, a lo sumo algún que otro objeto, pero que, cuando lo hay, funciona como un atributo casi sustancial para la persona, como puede ser la silla de la Mujer Sentada. Esa silla (que podría pertenecer a una sala interna o a una estancia de una casa) sólo alcanza para definir al personaje (porque es una prolongación de él), no al espacio que ocupa. Sin embargo, aunque la silla no alcance para definir narrativamente al espacio, tampoco produce, paradójicamente, una completa abstracción; en ese sentido, dice Casi, la silla parece ser un “amoblamiento de un espacio absoluto” (121-122, mi traducción). La silla no alcanza para definir el espacio porque los pocos elementos que encontramos en la tira interactúan en una bidimensionalidad en blanco y negro que aplanan el mundo en el que conviven los personajes (122). No hay un uso de los planos y contraplanos a la

manera del cine, para marcar mayor o menor distancia entre los objetos; se trata de una bidimensionalidad pura, sostenida en el vacío.

El otro elemento que Copi nombra como estructurante del teatro, o sea el tiempo, tiene en las historietas de Copi una utilización que coincide con la que pondrá en marcha en su teatro años después: un sentido “extraordinario” del ritmo, de las réplicas y contrarréplicas que esos personajes envían uno al otro, cuadro por cuadro, todo marcado por las pausas y los silencios. Esto genera una diferencia dentro del lenguaje historietístico. Sus cómics son “anticinematográficos”, porque no prima en ellos el montaje temporal y espacial que ha derivado del modelo de historieta típica norteamericana (Aira 1991: 13). Laura Vázquez (2009a) parte de una definición convencional de este lenguaje para realizar una comparación con el de Copi: “la historieta nos hace ‘ver’ el tiempo, y la suma de los cuadrados dibujados transforma el tiempo en espacio, lo espacializa, y en esa operación los representa” (55). En las tiras de Copi, habría “una puesta en escena, casi una performance, rompiendo con el montaje tradicional. Sus dibujos no tienen el efecto de ‘lectura del tiempo’” (55). El medio gráfico de la historieta prioriza, convencionalmente, el montaje cinematográfico, en el que los cuadros van encadenando la acción, y retardando o acelerando la misma, o también recurriendo a otros procedimientos provenientes del Séptimo Arte como puede ser el fundido entre dos cuadros mediante el recurso de la voz en *off* que cuenta los sucesos mientras vemos las imágenes; en cambio en las historietas de Copi se puede “leer” el tiempo, sí, pero éste no avanza y no genera un efecto de continuidad, sino que la pausa y los silencios tienden a detenerlo, y hacer que el tiempo quede concentrado, “encapsulado”, en cada cuadro (Vázquez 2009b: 4). El ritmo de lectura continúa siendo rápido, porque el lector avanza de izquierda a derecha, con velocidad, ayudado por la factura escueta y minimalista de los dibujos, que casi no muestran cambios más allá de los textos y de algún que otro esquemático gesto facial o movimiento de los personajes (nunca muy lejos del eje espacial marcado por la silla), pero cada viñeta parece ser una pausa teatral que quiebra la continuidad cinematográfica del cómic tradicional.

Así, aunque Copi no recurra a la manipulación de los tiempos ni del espacio en sus historietas, sin embargo conserva de la historieta tradicional la convención según la cual el tiempo se debe “leer”: se conserva ese rasgo original del cómic, pero se lo utiliza de una manera tal que el tiempo se vuelve “real”, dando así esa impresión de “cuadros teatrales” que convierten a *La mujer sentada* en una especie de “prototeatro” (Aira 1991: 13). En 1964, año en que empieza a aparecer la tira, Copi aún no había escrito mucho teatro, pero ya estaba en vinculación con ese mundo y con los planteos estéticos que circulaban dentro de él. O sea que Copi pudo no haber escrito mucho teatro en sus comienzos, pero en la historieta encontró las condiciones para empezar a pensarlo. Así, como se decía más arriba, hay algo en el carácter híbrido de la historieta que la vuelve idónea para las experimentaciones que hace Copi. Se mantiene la interacción entre imagen y texto propia del medio, pero la imagen, a diferencia de la historieta tradicional, no evoluciona (o lo hace casi imperceptiblemente, o en contadas ocasiones): lo único que evoluciona es el texto, que termina funcionando, así, y en oposición al estatismo de la imagen, casi él mismo como un dibujo.

Por otra parte, la década en la que Copi empieza a dibujar estuvo marcada, en Francia, por discusiones en torno a la relaciones entre política, medios y arte; en Argentina, podría decirse que ocurre algo similar, aunque más atenuado; de todos modos recibe gran influencia de lo que está sucediendo en ese momento en Francia: el estallido argentino de fines de los sesenta estará también articulado en torno a ese “momento iridiscente” (Vázquez 2009b: 3) que constituyen los años 1968 y 1969 (sobre todo 1968, el “mayo francés”):

La obra gráfica de Copi se vincula con esa zona de diálogo entre la vanguardia artística, el interés por los medios y la política de finales de la década del sesenta. De allí que su trabajo y su posición en el campo, puedan ser leídas como un emergente de las condiciones de producción de la etapa, en un marco amplio de complejización del campo cultural. (Vázquez 2009b: 3-4)

La cultura de masas, en especial el cómic, fueron de ayuda para pensar fenómenos como, por ejemplo, el descentramiento de la literatura en tanto práctica simbólica (como nos

recuerda Vázquez citando a Daniel Link), y el comienzo de un pensamiento que articula arte y cultura de masas y “construye un espacio alternativo” (Vázquez 2009b: 13). Esa conciencia del lugar de la historieta en la cultura de masas en relación al arte parece emerger en varios momentos de las historietas que Copi dibuja en el período. Así, en una de las tiras más famosas de *La mujer sentada*, podemos ver, en la primera viñeta, que llega un pato (o un pollo, quizá), y encuentra la silla vacía, sin la Mujer. El pato pregunta: “¿Usted no está dibujada?”, a lo que, luego de una pausa, se ve un globo de diálogo que sale desde el lugar vacío de la Mujer, que dice: “¡Mandé a Copi a la mierda!”, y en la siguiente viñeta aclara: “¡Es un homosexual!”; luego de un silencio el pato pregunta: “¿Y ahora?”, a lo que el globo de diálogo de la Mujer replica: “¡Tengo un lápiz y no soy tonta!”. En las siguientes viñetas, vemos cómo va apareciendo un dibujo, en partes, que representa a la Mujer auto-dibujándose; el resultado es algo completamente distinto a la Mujer Sentada a la que estamos habituados: ella aparece con muy poco pelo y con una nariz grande y deforme. Luego se mira en un espejo de mano, reflexiona durante una viñeta, y finalmente, en la última viñeta de la tira, el pato acota: “Solamente ellos tienen esa sensibilidad artística” (Copi 2013 [1981]: 18). Esa conciencia de la historieta como medio desarrollado por un autor parece poner el acento en la materialidad del medio: los personajes se reconocen como dibujados por un lápiz, por un autor de carne y hueso, con nombre propio. La Mujer Sentada despidiendo a su autor constituye un procedimiento metaléptico mediante el cual las fronteras entre realidad y arte se vuelven porosas. La historieta no es una práctica simbólica autónoma, sino que, hija de las ya mencionadas discusiones de la época, parece mostrar ese intento por problematizar las fronteras entre arte y vida, o también entre arte y cultura industrial, en busca de la heteronomía y de la conciencia de las condiciones materiales del medio, como se ve en la recurrente puesta en evidencia de la materialidad de la Mujer Sentada en tanto dibujo.

Jorge Monteleone (2012) traza una interpretación del derrotero artístico de Copi. Según este crítico, en las réplicas absurdas que se dan entre sí los personajes de *La mujer sentada*, que funcionan a nivel del lenguaje (dado que sus personajes se mueven poco) ya está contenida (aunque tácita) la violencia que Copi llevará al extremo, luego, en el teatro: “Esas pequeñas violencias ofrecidas a las fijeas de las oposiciones que se concentra en las tiras, casi siempre por efecto del lenguaje, se expandirá en las tres dimensiones del teatro” (Monteleone 2012). En la escena de Copi se explorará la violencia, pero se irá más allá de esas “pequeñas violencias lingüísticas” de las historietas, convirtiéndola en violencia física real; aunque, aun así, subsistirá una violencia no relatada en escena, debido a las limitaciones de ésta, y que igualmente se señala “indicialmente”. Entonces, según Monteleone, Copi se dará cuenta de que “necesita de la novela para que lo transitivo del indicio relatado en la escena teatral se expanda todavía más, como si rebasara la escena misma hacia una indeterminada multiplicación imaginaria, el golpe de dados del espectáculo teatral —como gustaba definirlo— elevado al cubo”. Este “rebasamiento de la escena” hacia la “indeterminada multiplicación imaginaria” se ve, según este crítico, en la sucesión de escenas, decorados, vestimentas y acciones de las obras narrativas de Copi, que se caracterizan por su barroquismo y por la desmesura. Habría todo un campo de posibilidades que en el género del teatro no llegaban a desarrollarse debido a la limitación de la escena.

En efecto, en la narrativa de Copi son más comunes los sucesos espectaculares, las catástrofes, la velocidad, la violencia. En un corto espacio de tiempo puede suceder absolutamente todo. Esto lo distancia de su cómic y de su teatro. Aira se detiene en los cuentos de *Une langouste pour deux* (*Una langosta para dos*, 1978), señalando que esos cuentos, por su “visualidad exacerbada” y sus “complicadas catástrofes”, parecieran ser las historias de Copi que el minimalismo de sus cómics no habría permitido aparecer (Aira 1991: 41). Es como si, por una cuestión de “economía narrativa”, Copi fuera desplazándose por los distintos soportes y reacomodando sus procedimientos según sus posibilidades. “Y el cambio de un medio a otro”, dice Aira, “es apenas uno entre una proliferación de pasajes: entre los sexos, entre lo humano y lo animal, entre el niño y el adulto, entre la vida y la muerte” (14). Parecería que, dentro de su sistema estético, ese cambio de medio o soporte tuviese una repercusión tal que no se pudiera evitar que, por un desplazamiento figural, el mismo apareciese corporizado en las figuras de los personajes, que siempre pueden mutar de forma.

Entonces, la obra de Copi podría considerarse en gran parte como el resultado de la interacción de los distintos medios o soportes que se dan cita en su quehacer artístico, donde ellos se relacionan de diversos modos, influyéndose recíprocamente, y generando un conjunto de elecciones y operaciones estéticas que, además de ser motivo de la originalidad de este autor, resultan útiles como pruebas de ese mismo proceso; Copi deja ver la influencia de un medio en otro, lo pone en evidencia. Así, como probablemente Copi lo haya aprendido en la historieta, cuya hibridez constitutiva permite que texto e imagen coexistan sin que uno se imponga sobre otro, dejando así a la vista sus procedimientos y mecanismos como ningún otro medio puede hacerlo, en la obra total de este autor ambas dimensiones, el texto y la imagen, interactúan y se modifican mutuamente pero, al dejar los mecanismos y procedimientos puestos en evidencia, puede percibirse cómo ambos coexisten, sin imponerse uno sobre otro, siempre en irresuelta tensión.

BIBLIOGRAFÍA

Aira, César (1991). *Copi*, Rosario, Beatriz Viterbo.

Casi, Stefano (2012). “Drammaturgia del fumetto: Copi a strisce e senza”. Alberto Manco (dir.), *Comunicazione e Ambiente. Orientare le Risorse, Aiutare a capire, Stimolare ad agire, Inspirare il cambiamento*. Napoli, Università degli studi di Napoli, 119-124.

Copi [Raúl Damonte Botana] (2013) [1981]. *La mujer sentada*, Buenos Aires, El Cuenco de Plata. [Traducción de Silvio Mattoni]

Monteleone, Jorge (2012). “Copi: peripecias de un clásico alternativo”. *La Nación*, suplemento *adn Cultura*. 30 nov.

Plante, Isabel (2013). *Argentinos de París: arte y viajes culturales durante los años sesenta*, Buenos Aires, Edhasa.

Reggiani, Federico (2009). “La historieta como pariente pobre: sistemas de enunciación y ‘jerarquía de los géneros’ o la historieta frente a la literatura y el cine”. *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura* CLXXXV: 407-425.

Vázquez, Laura (2009a). “Después del fin del arte: Copi”. *Boletín de Estética* V/10: 39-63.

Vázquez, Laura (2009b). “Desplazamientos entre el teatro, el humor gráfico y la literatura: un retrato de artista”. 5º Jornadas de Jóvenes Investigadores del Instituto de Investigaciones Gino Germani, 4 al 6 de noviembre de 2009, Buenos Aires. Disponible en: http://webiigg.sociales.uba.ar/iigg/jovenes_investigadores/5jornadasjovenes/EJE4/Mesa%203/Vazquez.pdf